



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

**Wiederholen, verfremden, ausbrechen: Zeitlichkeit in der (post-)sowjetischen
Kunst : Ausstellungsrezension zu: „Russia.Timeless” 4.10.2019 – 6.1.2020 /
DOX Centre for Contemporary Art, Prag**

Renz, Seraina

DOI: <https://doi.org/10.11588/xxi.2020.1.73147>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-196845>

Journal Article

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) License.

Originally published at:

Renz, Seraina (2020). Wiederholen, verfremden, ausbrechen: Zeitlichkeit in der (post-)sowjetischen Kunst : Ausstellungsrezension zu: „Russia.Timeless” 4.10.2019 – 6.1.2020 / DOX Centre for Contemporary Art, Prag. 21: Inquiries into Art, History, and the Visual, 1(1):233-250.

DOI: <https://doi.org/10.11588/xxi.2020.1.73147>

WIEDERHOLEN, VERFREMDEN, AUSBRECHEN: ZEITLICHKEIT IN DER (POST-)SOWJETISCHEN KUNST

Ausstellungsrezension zu: *Russia. Timeless 4.10.2019 – 6.1.2020 /*
DOX Centre for Contemporary Art, Prag

Rezensiert von
Seraina Renz

Der Ausstellungstitel *Russia. Timeless* formuliert eine These über die russische Kultur: Sie ist offenbar zeitlos – oder anders formuliert – geprägt von der ewigen Wiederkehr. Zugleich evoziert er aus der russischen Literatur und Geschichte bekannte Themen, Vorstellungen und Bilder: die sich abwechselnden Unterdrückungs- und Befreiungsversuche, die große Geschichte mit ihren rasanten Transformationen und die sich im Vergleich dazu beinahe indifferent oder unerschütterlich erweisende Kontinuität des ländlichen Lebens mit seinen Bräuchen und seinem idiosynkratischen Lebensrhythmus, Hoffnung und Resignation, eine Landschaft, die zu weit ist, um wirklich kontrolliert und der Geschichte unterworfen zu werden. Die Konfrontation mit den in der Ausstellung gezeigten Werken widerlegt diese Vorstellungen nicht, doch es wird deutlich, dass es auch um die Suche nach ästhetischen Ausdrucksmitteln und nach einer Sprache geht, um das Zeitgeschehen oder Nicht-Geschehen auf subtile oder explizit plakative Weise zu fassen. Vor allem aber zeigt sich, dass gerade die Kunst über die Mittel verfügt, um aus der vermeintlichen ewigen Wiederholung auszubrechen. Dies geschieht beispielsweise in den Zeichnungen von Viktor Pivovarov (*1937): konkrete Figuren aus der Geschichte, im Falle des 19-teiligen Albums *Berichte von Zeitzeugen* [Свидетельства современников] (1998–2001) sind es etwa Vladimir Iljitsch Uljanov (Lenin) oder Josef Stalin, die in einer Art „alternativen Geschichte“ erscheinen. Die Blätter, die je aus einem Aquarell und einem kurzen Text bestehen, portraituren ihre berühmten Protagonisten auf eine unerwartete Weise in Alltagssituationen, thematisieren ihre Ängste (vor der Dunkelheit etwa), ihre zarten Seiten (zum Beispiel die Tierliebe) oder ganz allgemein die existentiellen Dilemmata, in die auch du und ich geraten könnten. Damit lüftet Pivovarov scheinbar endlich die „Geheimnisse“, die den innersten Kreis der sowjetischen Macht schon immer umgeben haben [Abb. 1].

Während die Auseinandersetzung mit der russischen Geschichte durch die Verfremdungs- und Fiktionalisierungsarbeit in diesem Falle unmittelbar gegeben ist, erscheint das Thema

ЛЕНИН И ЗВЕРИ



М.С.Федоркина, бригадир овощеводов:

Звери любили Ленина. Бывало приедет он на дачу, только выйдет из машины, а они уже к нему идут, ползут, летят. Для каждого доброе слово находил.

[Abb. 1]

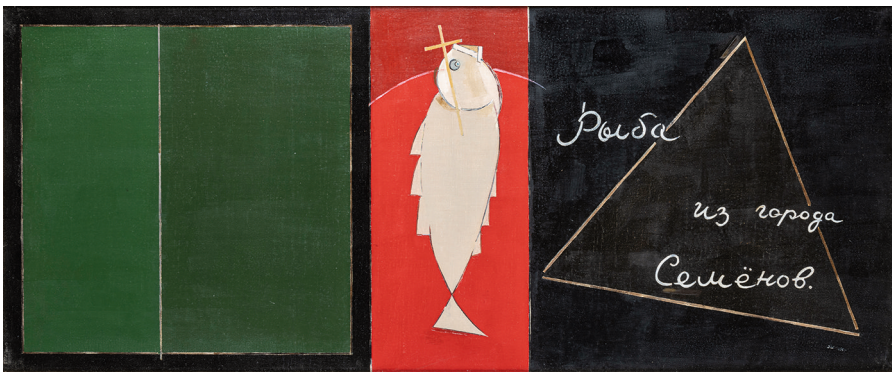
Viktor Pivovarov, Berichte von Zeitzeugen [Свидетельства современников], Lenin und die Tiere [Ленин и звери], 1998–2001, Aquarell auf Papier, 19-teilige Serie, 60 x 42,5 cm, Courtesy of the artist © Fotografie: Jan Slavik, DOX.

der Zeit beispielsweise bei Olga Potapova (1892–1971) oder Eduard Štejnberg (1937–2012) eher abstrakt. Potapova hat 1965 eine *Abstrakte Komposition* [Абстрактная композиция] geschaffen, ein Ölbild, auf dem eine blaue Farbfläche durch eine ockergelbe hindurchschneidet [Abb. 2]. Für zahlreiche Künstlerinnen und Künstler der Nachkriegsgeneration war entgegen der offiziellen ästhetischen Doktrin des sozialistischen Realismus die Avantgarde der 1910er und 1920er Jahre der einzig denkbare Anknüpfungspunkt. Potapova hat allerdings das avantgardistische, künstlerisch und politisch revolutionäre Pathos subtrahiert. Die Komposition ist in sich ruhend, der Fokus liegt auf der Materialität der Farbe, auf der Setzung zweier sich gegenüberstehender Farbtöne und der rein internen Dynamik, die durch Form und Farbe bewirkt wird. Ähnlich frappierend ist der Bezug zur Avantgarde, konkret zum Suprematismus, bei Štejnberg. Das Triptychon *Ein Fisch aus der Stadt Semjonow* [Рыба из города Семенов] von 1990 entstand zu einer Zeit, als der Künstler in ebendiesem Provinzstädtchen lebte. Die linke Tafel besteht aus zwei schwarz umrandeten, monochromen Streifen in Schattierungen von Dunkelgrün, während die mittlere auf leuchtend rotem Grund die Figur eines weißen, aufgerichtet stehenden Fisches mit goldenem Kreuz zeigt. Auf der rechten Tafel ist auf schwarzem Grund weiß die Kontur eines Dreiecks abgebildet sowie in sauberer Handschrift der Titel der Arbeit aufgeschrieben [Abb. 3]. Die Integration von Text ins Bildwerk erinnert an die frühe Avantgarde, allerdings ohne dass deren politisch-agitatorische Geste übernommen worden wäre. Der Text verbindet das Werk aber auch mit dem Konzeptualismus, was kuratorisch durch die räumliche Nähe zu Ilja Kabakov und Pivovarov unterstrichen wird. Štejnbergs Arbeiten jener Zeit sind über diese interpiktorialen Verweise hinaus auch vom Leben im Dorf mit seinen unveränderten religiösen Bräuchen und Alltagspraktiken geprägt. Die Bezüge zur Avantgarde sind offensichtlich: Auch Kazimir Malewitsch setzte sich in seiner Kunst mit der ländlich/bäuerlichen Welt auseinander. Und für beide Künstler ist die spirituelle Dimension der Kunst essenziell. War der Suprematismus kosmisch-metaphysisch, ist Štejnbergs Referenz jedoch die russische Orthodoxie.

Die beiden in der Hängung benachbarten Gemälde von Potapova und Štejnberg könnten problemlos derselben Zeit angehören. Solche Näheverhältnisse in der Diachronie zu zeigen, ist denn auch das Programm der beiden Kuratoren Tomáš Glanc und Anton Litvin. Um ihre These der Zeitlosigkeit durch das Display nicht zu unterminieren, haben sie sich gegen eine strikt chronologische Anordnung der Werke entschieden. Stattdessen sind die BetrachterInnen mit einer zuweilen assoziativ erscheinenden, manchmal lose thematischen, manchmal formal oder eben kunsthistorisch motivierten Gliederung konfrontiert. Es ist kein Zufall, dass sich Pivovarov in der Nachbarschaft von Ilja Kabakov befindet, der zeitgleich mit ihm die Gattung des Albums entwickelt hat. Dieser wiederum wird auf der einen Seite von der lyrischen Abstraktion Potapovas flankiert, die zwischen der Avantgarde und der Konzept-



[Abb. 2]
Olga Potapova, Abstrakte Komposition [Абстрактная композиция], 1965, Öl auf Leinwand, 50 x 35 cm. Courtesy Erik Bagdassarian Collection © Fotografie: Jan Slavik, DOX.



[Abb. 3]
Eduard Štejnberg, Ein Fisch aus der Stadt Semjonow [Рыба из города Семенов], 1990, Öl
auf Leinwand, 70 x 170 cm. Courtesy Georgy Smirnov © Fotografie: Jan Slavík, DOX.

kunst vermittelt, und auf der anderen mit der Videoperformance des Dichters und Konzeptkünstlers Dmitrij A. Prigov, der in *Russland. Media-Opera* [Россия. Медиа-опера] versucht seiner Hauskatze beizubringen, das Wort Россия [Russland] zu artikulieren [Abb. 4 bzw. Video 1]. Damit öffnet er die Konzeptkunst einerseits auf die neuen Medien, andererseits entwickelt er auch den starken sprachlich-poetischen Bezug des Moskauer Konzeptualismus nochmals auf eigene Weise weiter. Kabakov selbst ist mit einer sehr frühen, surrealistisch anmutenden Zeichnung präsent (*Ohne Titel*, 1965), die einen kleinen Ausschnitt eines Raums zeigt, an dessen Rückwand drei amorphe Objekte hängen. Darüber hinaus gibt es einen schmalen und niedrigen Durchgang in der Wand, eher ein größeres Mauseloch als ein Tor, der die Zeichnung auf einen weiteren, größtenteils unsichtbaren Raum hin öffnet – das Jenseits oder Dahinter des Bildes, ein wichtiges Thema in Kabakovs Kunst [Abb. 5].

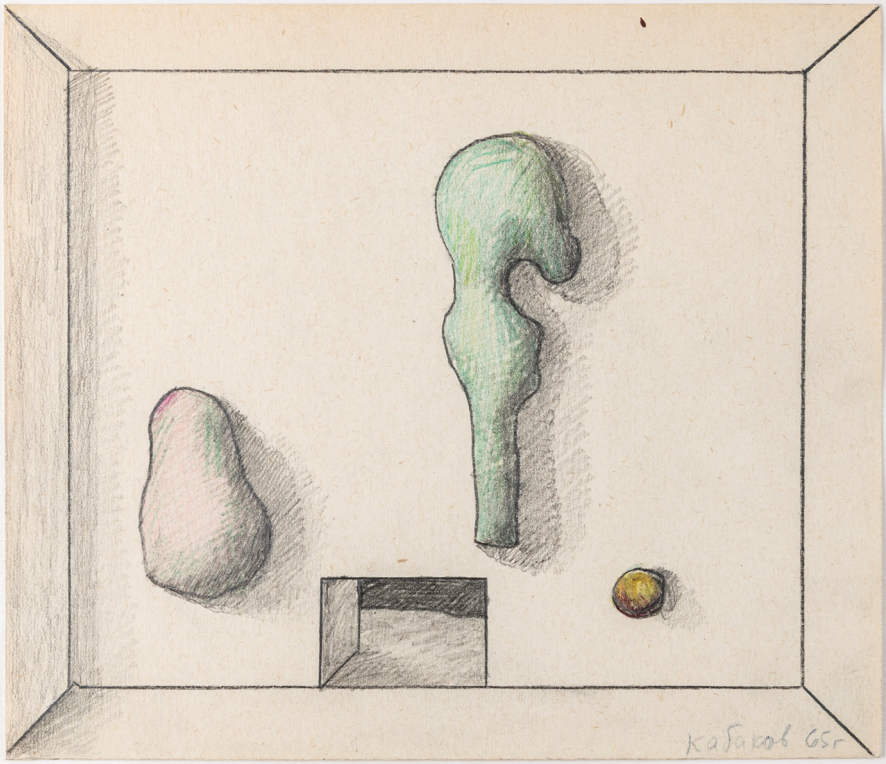
Bezeichnend für das kuratorische Vorgehen von Glanc und Litvin ist, dass sie die Stars der Ausstellung – neben zwei Arbeiten von Kabakov gibt es auch eine Grafik von Erik Bulatov – nicht ins Scheinwerferlicht rücken. Sie müssen sich dem Gesamtkonzept unterordnen. Dies gilt auch für Oskar Rabin (1928–2018), dessen Gemälde *Hurra!* [Ура!] (1965) bescheiden eine Seitenwand des ersten Raums besetzt, während die prominente Frontalansicht den Gemälden eines wenig bekannten Semjon Agroskin überlassen wurde, der sich der lakonischen Darstellung von Alltagsgegenständen (ein Fenster, Schuhe, Kleiderbügel) widmet [Abb. 6]. Die Arbeit Rabins entstammt dem kanonischen Lianosovo-Kontext (dem unter anderen auch Potapova angehörte), das heißt, sie ist in diesem Vorort von Moskau, in dem Rabin eine Baracke bewohnte, entstanden – und thematisiert ebendiesen auch. Das in eintönigen, pastos aufgetragenen Farben gemalte Portrait Lianosovos zeigt im Vordergrund ein rotes Transparent mit dem Slogan „Hurra!“, dahinter einige zusammengewürfelte Häuser in einer trostlosen Landschaft. Das Lakonische, Marginale und Hässliche des armen Vororts ist es, was Rabin interessiert und was er in seine Ästhetik überträgt [Abb. 7].

Während ein größeres Korpus von Werken dem Komplex Avantgarde-Konzeptualismus-Postkonzeptualismus gewidmet ist, ist ein weiterer thematisch beziehungsweise ästhetischer Schwerpunkt der Ausstellung die eher gesellschaftlich-politische Auseinandersetzung mit dem postsowjetischen Leben. Zwar spielt auch in vielen Werken des Konzeptualismus – beispielsweise bei Kabakov – die Alltagskultur in der Sowjetunion eine wichtige Rolle, aber die politischen Töne sind dort fraglos leiser als in der Periode nach der Perestroika.

Eine ganz eigene und besonders subtile Position ist dabei die von Chaim Sokol (*1973). Er ist mit drei installativen Textilarbeiten in der Ausstellung vertreten, von denen insbesondere die *Rolle* [Свиток] von 2018 herausragt. Die *Rolle* ist ein insgesamt zehn Meter langes und ca. ein Meter hohes, an der Wand befestigtes Textilband, das zu beiden Seiten wie eine Thora aufgerollt ist, so dass



[Abb. 4]
Dmitrij A. Prigov, Iraida Jusupova, Alexandr Dolgin, Russland – Media-Opera [Россия – Медиа-опера], 2005, Video, 6:04 min. (<https://www.youtube.com/watch?v=p28B67twgwg#action=share>), Courtesy of the artists.



[Abb. 5]

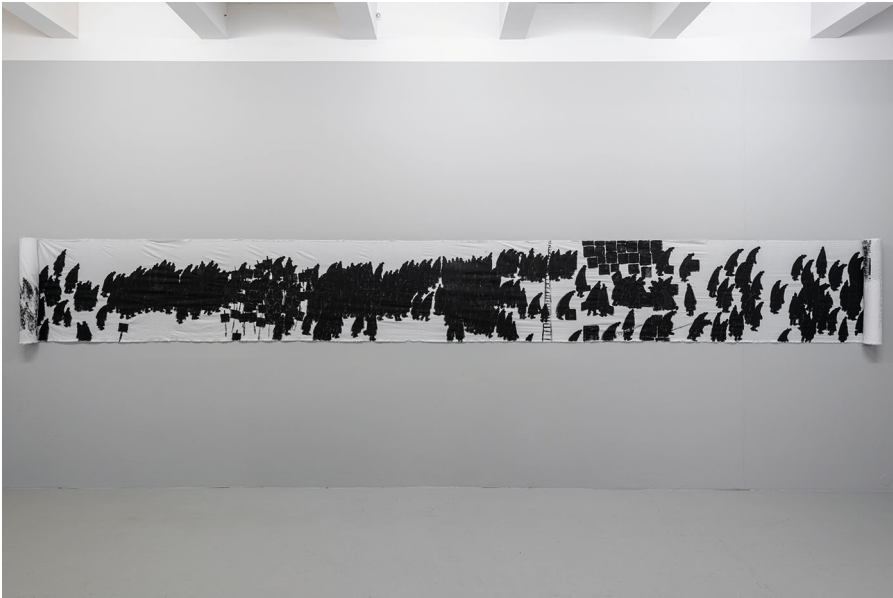
Ilja Kabakov, Ohne Titel, 1965, Mischtechnik auf Papier, 46 x 44 cm. Courtesy Sergey Alexandrov Collection © Fotografie: Jan Slavik, DOX.



[Abb. 6]
Semjon Agroskin, Kleiderbügel [Вешалки], 2019, Öl auf Leinwand, 100 x 70 cm. Courtesy
of the artist © Fotografie: Jan Slavík, DOX.



[Abb. 7]
Oskar Rabin, Hurra! [Ура!], 1965, Öl auf Leinwand, 100 x 70 cm. Courtesy Erik Bagdassarian Collection © Fotografie: Jan Slavik, DOX.



[Abb. 8]
Chaim Sokol, Rolle [Свиток], 2018, Acrylfarbe auf Leinwand, 10m. Courtesy of the artist
© Fotografie: Jan Slavík, DOX.

insgesamt nur etwa vier Meter des Stoffes sichtbar sind [Abb. 8]. Dieser ist mit schwarzen Figuren bedruckt, einer gegen rechts und links nicht abgeschlossenen Prozession von Menschen. Der sichtbare Teil des Banners verfügt über eine eigenartige Räumlichkeit. Sämtliche Figuren, die entsprechend der Form des Textils linear angeordnet sind, scheinen sich vom Betrachter wegzubewegen, in einen Raum hinein, von dem wir keinerlei Koordinaten besitzen. Es gibt nichts als die weiße Fläche und darauf die schwarzen, bananenhaft gekrümmten Menschen in Hüten und Kaftanen sowie einige rätselhafte Objekte. Es könnten Kisten sein, die jedoch ohne eine illusionistische Dreidimensionalität dargestellt sind. In der Bildmitte befindet sich eine (Himmels-)Leiter, an der die Figuren vorbeiziehen. Der Bildgegenstand ist nicht nur seiner Räumlichkeit enthoben, sondern auch seiner Zeit. Handelt es sich um zur Alija aufgebrochene Jüdinnen und Juden? Blicken wir auf eine Flucht vor einem früheren Pogrom? Oder auf die Flucht schlechthin? Ohne jedes Pathos ist hier eine unbestimmte Reise an einen unbestimmten Ort dargestellt, die sich zu jedem möglichen Zeitpunkt ereignen haben könnte, ereignet oder ereignen wird.

Ganz in den Bereich des Realen tritt man auf der anderen Seite mit dem Werk von Vladimir Archipov (*1961). Seit den 1990er Jahre dokumentiert und präsentiert er Alltagsobjekte, die Menschen selbst konstruiert haben. In der Ausstellung sind es *Alexej Vasiljevič Tichonows Toilettensitz aus einem Schemel* [Стульчак из табуретки Алексея Васильевича Тихонова] (1989) [Abb. 9] und *Schaukel auf einer Krücke* [Лопата на костыле] (1994). Archipov zeigt diese immer mit einem Text, meist einem Interview, das er mit den ProduzentInnen über die Entstehung und den Zweck der Objekte geführt hat, sowie mit einem Foto vom Ort, von dem sie stammen. Die Dinge sind Zeugen der (post-)sowjetischen Mangelwirtschaft, sind sie doch aus kaputten Gegenständen zusammengesetzt, das heißt aus der Not entstanden. Die Bastelei hat eine lange Tradition bei der materiell chronisch unterversorgten einfachen Bevölkerung Russlands und der Sowjetunion. Als eine Art Palimpsest verfügen die Objekte selbst über eine potenzierte Zeitlichkeit. Das zweite Leben der kaputten Dinge erhält durch Archipovs Geste aber noch eine weitere, künstlerische Dimension. Die Objekte werden völlig unerwartet zu Kunstwerken, ihre HerstellerInnen haben Anteil an der Autorschaft (gemeinsam mit Archipov). Wie Natalia Ganahl schreibt, wurde der von Roland Barthes propagierte „Tod des Autors“ in Russland in den 1980er Jahren nicht nur breit diskutiert, sondern von KünstlerInnen zum „offen deklarierten Ideologem“ erhoben. Archipovs Geste sei einerseits vor diesem Hintergrund zu verstehen, andererseits bedeute sein Anspruch auf Realismus „auch eine Aufmerksamkeit gegenüber dem ‚kleinen, einfachen Menschen‘ und seiner Welt, was zu den traditionellen ethischen und

ästhetischen Topoi der russischen Literatur mit ihrem Humanismus gehört“.¹

Künstlerische Welten liegen nun wiederum zwischen dieser humanen Geste und der überspitzten Ironie oder teilweise explizit politischen Ikonografie von Künstlern wie Oleg Kulik (*1961), dem Künstlerduo „Blaue Nasen“ oder Vladislav Mamyšev-Monro (1969–2013). Kulik ist in der Ausstellung mit zwei Werken aus der Serie *Das Russische (Die Finsternis 1)* [Русское (Затмение 1)] (1999) vertreten. Auf einem der beiden Fotos ist der Künstler nackt von hinten abgelichtet, wie er im Schnee auf einem Stück Brachland steht und in heroisch-männlicher Pose eine große Fahne schwingt. Den Kopf hat er Richtung BetrachterIn gewendet, an seinen Beinen masturbiert je ein muskulöser Hunderüde. Im Bildhintergrund ist eine generische Neubausiedlung auszumachen, den Himmel teilen sich mit der roten Fahne – der Rest des Bildes ist schwarz-weiß gehalten – einige dramatisch auffliegende weiße Tauben [Abb. 10]. Kulik integriert in sein Bild so viel Emblematisierung wie nur möglich. Der ästhetische Effekt sind die ausgestellte Obszönität und der Kitsch, wie sie die alltägliche Massenkultur in der post-sowjetischen Ära prägen. Man könnte im Anschluss an die Thesen Slavoj Žižeks von einer Art (subversivem) Genuss an der Identifikation mit der Bildsprache der Macht sprechen. Das Obszöne greifen auch die „Blauen Nasen“ in ihrem Video *Fragen und Antworten – 2010 – Video Lotto* [Вопросы и ответы – 2010 – видео лото] (2010) auf. Das Video ist wie ein Fragebogen aufgebaut: Insgesamt zehn Fragen werden eingeblendet und dazu einige Antworten in Text und Bild offeriert (zum Beispiel: „Was ist gut? 1. Puschkin, 2. der Sieg, 3. Jesus Christus, 4. die Liebe). Zwischen den einzelnen Kapiteln schwebt auf schwarzem Grund eine bis auf Turnschuhe und eine Art Mitra unbedeckte korpulente Frau durch das Bild. Politische Figuren (Putin, Medvedev, Abramovič) werden ebenso frivol behandelt wie russische Klischees. Die Ästhetik der „Blauen Nasen“ ist eine des Jahrmarkts: billig, bunt und grotesk [Abb. 11 bzw. Video 2].

Die Identifikation mit populären Bildsprachen prägt auch die Kunst von Mamyšev-Monro. Sein ästhetischer Zugang besteht in der Transsubstantiation in unterschiedliche Persönlichkeiten, mit denen er sich identifiziert. Seine Metamorphosen sind mehr als eine oberflächliche Maskerade, vielmehr hat er ganze historische Kontexte – beispielsweise die berühmte sowjetische Schauspielerin Ljubov Petrovna Orlova, Marilyn Monroe, nach der er sich auch benannt hat, oder den berühmt-berüchtigten Vladimir Putin – durch seinen Körper gehen lassen [Abb. 12].

Russia.Timeless nimmt nur wenig Raum ein in dem großen Ausstellungsgelände des Prager DOX. Die Kuratoren mussten entsprechend wählerisch vorgehen und es ist ihnen gelungen, von

1

Natalia Ganahl, Das Werk von Vladimir Arkhipov. Über die Humanität des Archives und die regressive Autorschaft des Sammlers, in: [kunsttexte.de/ostblick 1, 2013, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8192/ganahl.pdf](https://kunsttexte.de/ostblick/1,2013,https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8192/ganahl.pdf) (20.1.2020).

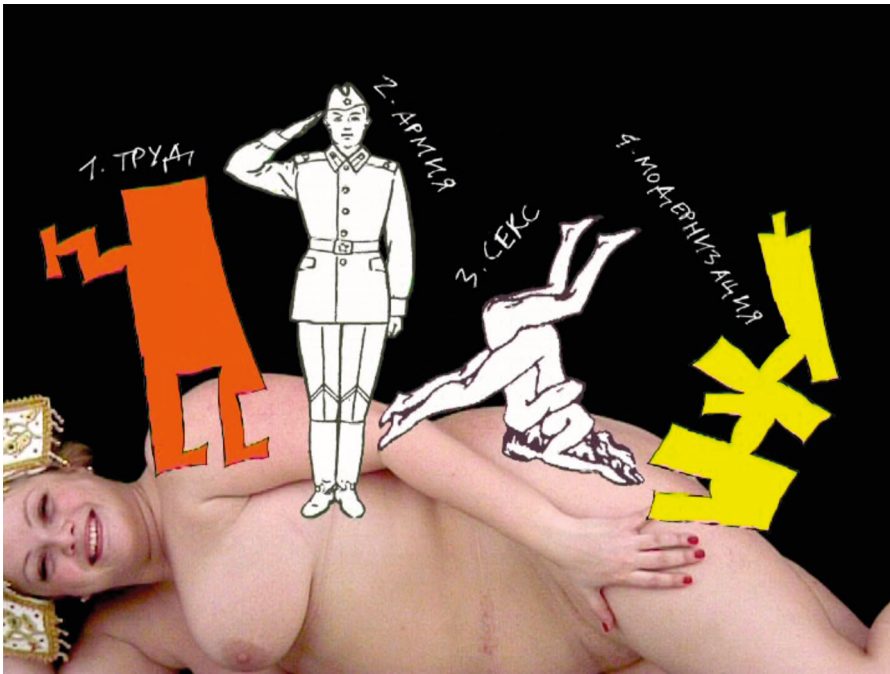


[Abb. 9]
Vladimir Archipov, Alexej Vasiljevič Tichonows Toilettensitz aus einem Schemel
[Стульчак из табуретки Алексея Васильевича Тихонова], 1989, 50 x 35 x 37 cm. Courtesy of the artist © Fotografie: Jan Slavík, DOX.



[Abb. 10]

Oleg Kulik, Das Russische (Die Finsternis 1) [Русское (Затмение 1)], 1999, Digitaldruck, 167 x 122 cm. Courtesy of the artist © Fotografie: Jan Slavik, DOX.



[Abb. 11]
„Blaue Nasen“, Fragen und Antworten – 2010 – Video Lotto [Вопросы и ответы – 2010 – видео лото], 2010, Video und Text, 5:16 min. (<https://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/detail/1205205>), Courtesy of the artists. Die Antworten im Filmstill (auf die Frage „Wie sollen wir Russland gestalten?“) lauten: 1. Arbeit, 2. Armee, 3. Sex, 4. Modernisierung.



[Abb. 12]
Vladislav Mamyšev-Monro, Veteran / Aus der StarZ-Serie [Ветеран / из серии СтарЗ],
2005, Farbfotografie, 88 x 64 cm. Courtesy XL Gallery Moskau © Fotografie: Jan Slavik,
DOX.

mehrheitlich privaten LeihgeberInnen aus Tschechien und Russland relevante, das heißt für die gewählte Thematik und das (post-) sowjetische Kunstleben repräsentative Werke in die Ausstellung zu bringen. Das Interesse und die Auseinandersetzung mit der russischen Avantgarde waren in Tschechien seit den 1960er Jahren intensiv. Die Emigrationswelle aus der Sowjetunion in den 1980er Jahren führte auch nach Tschechien, zum Beispiel im Falle von Viktor Pivovarov. Die Ausstellung im DOX – kuratiert von einem tschechischen Russisten und einem russischen, in Prag wohnhaften Künstler – ist letztlich Ausdruck dieses kulturellen Bezugs.

Der thematische Schwerpunkt der Zeitlosigkeit ist sehr breit gefasst und nicht in jedem Fall ist der Bezug zu ihm ganz motiviert. Auch braucht es viel kunsthistorische Kenntnis, um in der Zusammenstellung der Werke das ordnende Prinzip erkennen (oder erahnen) zu können. Den Vorwurf, über-didaktisch vorzugehen, muss sich das Kuratoren-Duo jedenfalls nicht gefallen lassen. Aber selbst für jene BesucherInnen, denen das Vorwissen fehlt, um die zuweilen subtilen Bezüge zwischen den Werken oder zur Thematik der Zeit(-losigkeit) erkennen zu können, bietet die Ausstellung eine sehr gute Auswahl an Werken von sowohl jüngeren als auch schon kanonischen KünstlerInnen und vermittelt einen Eindruck des ästhetischen und kulturellen Kosmos Russlands der letzten 60 Jahre, in seiner Prägung durch die politischen Umbrüche im 20. Jahrhundert und die *longue durée* der russischen Kultur.